

ALMEIDA PRADO: ASPECTOS CONTEXTUAIS RELEVANTES À RUPTURA E À DIRECIONALIDADE ESTÉTICA NAS FASES SUBSEQUENTES

Edson Hansen Sant'Ana

Instituto Federal do Mato Grosso – IFMT

edson.sant'ana@jna.ifmt.edu.br

Resumo: Este estudo aborda aspectos do contexto sócio cultural no que tange a direcionalidade estética na composição de Almeida Prado a partir das influências de seus mestres e professores. Aponta o momento de cisão e ruptura estética que o leva à estabilização de um corpo poético e resulta nas produções composicionais significativas a partir da segunda fase pós-tonal às fases subsequentes.

Palavras-chave: Almeida Prado; direcionalidade estética; ruptura; pós-tonalismo; urbanidade.

ALMEIDA PRADO: RELEVANT CONTEXTUAL ASPECTS FOR RUPTURE FROM NATIONALISM AND TO AESTHETIC DIRECTIONALITY IN SUBSEQUENT PHASES

Abstract: This study discusses sociocultural contextual aspects in reference to the aesthetic directionality in Almeida Prado's compositions as influenced by his masters and teachers. Points to the moment of aesthetic schism and rupture that leads him to the stabilization of a poetic *corpus* and results in significant compositional productions starting from his second post-tonal phase to subsequent phases.

Keywords: Almeida Prado; aesthetic directionality; rupture; post-tonalism; urbanity.

1 Introdução

A obra de Almeida Prado tem despertado o interesse de estudos de natureza analítica e técnico-interpretativa. Nestes trabalhos nota-se uma tendência predominante para abordagens que visam resolver questões da performance e interpretação musical, resultando, muitas vezes, numa análise descritiva que tange mais aos dados materiais, parecendo necessitar de maiores aprofundamentos de sentido musical. Há espaço para trabalhos que estejam mais preocupados com questões de Composição, como a dissertação *Os momentos de Almeida Prado: laboratório de experimentos composicionais*, de Régis Gomide Costa (1999). Outra iniciativa viável é o olhar a partir de teorias da Filosofia e da Sociologia, assim como a dissertação *Aberturas e impasses o pós-modernismo na música e um estudo de caso sobre a música brasileira nos anos de 1970 e 1980* de Paulo de Tarso Salles (2002). Outro trabalho estrutural poético analítico é a minha dissertação *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado* (2009), que busca apontar a uma aplicação eficiente de procedimentos composicionais, também na sua fase Pós-Moderna, por meio de diversos sistemas musicais – caráter harmônico e não-harmônico, tonal e atonal, tonal e modal, tonal e transtonal, convivendo em grau de oposição – assim como formas e modelos contrastantes. O pesquisador Tarcísio Gomes Filho traz um tema importante para o estágio atual da discussão e pesquisa sobre Almeida Prado em *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para a construção da performance* (UNICAMP 2010).

Neste artigo, porém, o interesse é ressaltar o aspecto sócio cultural do compositor a partir de respostas de Almeida Prado a entrevista de Ana Lúcia Vasconcelos (2007), onde ele faz revelações sobre dimensões históricas, sociológicas, antropológicas, econômicas, filosóficas, existenciais, psicológicas e contingenciais. O objetivo é tentar realçar aspectos sócio-culturais que estabeleçam uma compreensão da poética

em sua produção a partir da sua dita segunda fase.¹ O próprio compositor oferece subsídios para entendimento do seu gesto criativo e da sua lógica de construção musical a partir de um ajuste com a ruptura. Em conjunto com o apontamento das circunjunções sociais, buscaremos um entendimento e reflexão apoiado sobre dados e considerações relevantes de outros autores que possam validar teoricamente esta discussão a partir do olhar que aqui pontuamos.

Como embasamento inicial da nossa discussão, destacamos o argumento de Nogueira (1998) ao problematizar “posturas” analíticas no plano internacional desde os anos 1980, argumento este reiterado por Duprat (2005, 14), quando afirma que “[...] as Musicologias não podem permanecer alheias às mudanças essenciais do modo de ser das músicas contemporâneas, modo de ser que resultaria da absorção global das mudanças contextuais, portanto culturais, ocorridas no mundo contemporâneo.” Assim, a partir do estabelecido por Nogueira e Duprat, queremos percorrer um caminho que possibilite ajustar o ângulo que aqui nos interessa, qual seja, a conexão entre produção, compositor e contexto sócio-cultural.

Assim, Duprat (2005), nesse mesmo artigo, relembra Treitler que diz - “urgiria uma preocupação por análises menos normativas e mais fenomenológicas e históricas; que nos preocupemos não só com as estruturas, mas com a relação delas com o significado musicalmente integral” (Treitler 1982 em Duprat 2005, 14). Nesse sentido, pretendemos evidenciar como essa relação pode ser influenciada por contornos sociais e conviventes. É o que, inclusive, Almeida Prado diz de si próprio: “os *Poesilúdios* aconteceram na época em que eu tinha atividades múltiplas: era Diretor do Instituto de Artes da Unicamp, professor, pianista, fazia televisão, rádio, era improvisador. Foi ‘a época de ouro’. Essa agitação e e

1 Adriana Lopes da Cunha Moreira (2002) em sua dissertação de mestrado sobre os 16 *Poesilúdios* de Almeida Prado, aponta a primeira fase do compositor marcada pela forte influência do nacionalismo brasileiro. A obra de Almeida Prado, excluindo a fase das obras de infância, pode ser dividida em quatro fases, sendo: primeira fase (1960-65), Nacionalista; segunda fase (1965-73): Pós-Tonal; terceira fase (1974-82): Síntese; e a quarta fase (1983-2010): Pós-Moderna.

riqueza me fizeram compor os *Poesilúdios*." Destaca-se que, 'o modo de ser' de Almeida Prado era diretamente afetado pelas 'mudanças contextuais' ocorridas em sua vivência e aprendizado.

2 Gilberto Mendes e Almeida Prado: *homines urbanus*

Da entrevista-artigo à jornalista Ana Lúcia Vasconcelos (2007), *Almeida Prado – acima das referências*, extrair-se-ão três passagens. Em certo momento Vasconcelos pergunta ao compositor,

VASCONCELOS: Você diria que sua vivência-aprendizado com Gilberto Mendes com quem analisou Schoenberg, Berg, Webern. Stockhausen, Boulez, Messiaen, Villa Lobos, Stravinsky, foram decisivos para sua opção pela música serial ou isso já era anterior?

ALMEIDA PRADO: Bem, Guarnieri foi meu professor cinco anos e ele me deu o artesanato sonoro nacionalista de acordo com a ótica pós Mario de Andrade. Mas ele era totalmente avesso a qualquer caminho dodecafônico, serial, atonal. Ele era contra. Agora, aos vinte anos eu tinha necessidade de conhecer o outro lado e não compor uma música de 1890.

E na sequência lógica do pensamento, Vasconcelos indaga:

VASCONCELOS: Você já tinha vontade de partir para o atonalismo?

ALMEIDA PRADO: Pelo menos saber o que era... Quer dizer não é dogma de fé. Tudo é som. Aí me irritava que eu tivesse que fazer o discurso caipira na minha música quando eu era um homem urbano. Eu era um homem sofisticado, já, gostava de Hilda Hilst, gostava de ler Valéry, gostava de ler São João da Cruz e de repente tinha que fazer 'nhém nhém, nhém'... (imitando toada caipira) quer dizer em nome do quê? Eu não nasci em Jaú, no Cariri, nunca plantei feijão, um homem altamente sofisticado, urbano de família esnobe... Sou um homem litorâneo de Santos, que ouvia Elvis Presley, rock, não

ouvia viola ao luar. Lógico que eu tinha colegas que nasceram no sertão e vivenciaram tudo isso."

Almeida Prado tem influência do seu meio social familiar, de classe média urbana, bem como dos contornos em que essa família está ambientada e localizada, na cidade de Santos - uma cidade litorânea e portuária, fincada juntamente com um dos mais importantes portos da América do Sul, e na época, o mais importante do Brasil. Percebe-se a importância de uma cidade estabelecida e aberta a fluxos de riquezas materiais e aquisições culturais, bem como das conexões e contatos que um porto marítimo traz - a cidade se configura como um ponto físico, real e estratégico, e possibilita contatos com diversas culturas, com a presença de trabalhadores dos navios que ali atracam, turistas, mercadores, homens de negócio, artistas. No entanto, nesse ambiente, encontra-se a figura fundamental "de seu mestre informal," o compositor Gilberto Mendes, que passa a lhe revelar uma outra visão de música, mais atualizada, com as tendências da música erudita Europeia, diferente daquela então sugerida pelo seu primeiro professor de composição - Camargo Guarnieri - da escola nacionalista.

Recorre-se ainda à entrevista, quando Almeida Prado relata um pouco mais sobre a sua realidade vivencial justificativo do fato de não compor com moldes de "toada caipira."

VASCONCELOS: Evidente, não fazia parte do seu mundo..

ALMEIDA PRADO: Então eu conheci o Gilberto Mendes, um homem urbano com cabeça aberta e indiretamente foi ele meu professor, porque ele não sendo, foi me dando subsídios. Ele dava livros que eu lia, ouvíamos discos, discutíamos e era um aprendizado. Eu devo isso a ele.

Depois de discorrermos sobre as três passagens que nos interessa dessa entrevista-artigo de Vasconcelos (retiradas na ordem sequencial

original da entrevista), destaca-se o papel de Gilberto Mendes enquanto orientador de Almeida Prado, por este qualificado como um “homem urbano com cabeça aberta.” Esta referência de Prado sobre Mendes nos remete aos artefatos e produtos que uma sociedade urbana pode prover a seus membros. Ao afirmar que Gilberto Mendes lhe “dava livros (...) ouvíamos discos,” identifica-se o valor dos meios de registro da época, inclusive das tendências que vinham da Europa, materializadas por livros e discos, promovendo a difusão dessa cultura musical.

É interessante dizer que apesar de, em seu início, os etnomusicólogos darem pouca ou nenhuma importância às mídias e aos processos de divulgação em massa, a própria etnomusicologia surge com a chegada e utilização do som gravado. Assim, estabelecer uma compreensão deste processo na vida de um indivíduo, músico, que aprendia e reaprendia novas tendências que ocorriam na Europa por meio de obras gravadas em disco, álbuns de partituras e livros – teóricos, críticos e históricos – no caso, utilizados e sugeridos pelo seu “professor” Gilberto Mendes, indica-nos o processo e a própria relevância dessas novas linguagens musicais. Tais meios de difusão, enquanto benefícios da vivência em uma urbanidade, são indetificados pelo próprio Almeida Prado como constitutivos do seu processo de formação e aprendizagem: “eu era um homem urbano.”

Se o compositor era um “homem urbano,” o que significa *urbanidade*? Segundo Krebs (2002, 22),

O vocábulo urbanidade, derivado da forma latina urbanitas, significou na Idade Média ‘o governo de uma cidade’. Atualmente significa ‘saber fazer a cidade e saber viver a cidade’. Sua origem etimológica guarda estreita relação com outro vocábulo: urbano, do latim urbanus, qualidade do que é relativo à cidade, sendo ambos cognatos e derivados do vocábulo latino urbs, que significa cidade.

Assim, estar na cidade e ser “um homem urbano,” como Almeida Prado afirma, caracteriza-o enquanto indivíduo de formação provinda

do contato com a música urbana e das interconexões dos seus produtos, em contraposição à música nacionalista que fazia, então orientada pelas lições e ensinamentos de Guarnieri – com elementos às vezes provindos da *música rural*, como na referida *toada caipira*, e historicamente manifesta como aquela que utiliza e valoriza o folclore – levando Prado a declarar estar sob uma bandeira da qual não se sentia de fato incluído.

Em consequência disso, surge em sua mente um ‘dilema’ e um ‘conflito interno’ que o faz buscar outra orientação estética e poética para a composição da sua música. Por que construir temas e obras musicais baseados em elementos e características do folclore, das melodias regionais e sertanejas, das temáticas indianistas, e todo material de coleta e catalogação de Mário de Andrade se não lhe falavam à alma e não lhe traziam respostas os então ideais e anseios estéticos dos compositores nacionalistas?

Assim, após a *fase marioandradeana*, a segunda fase dita pós-tonal em Almeida Prado é advinda dessa decisão e vontade interna de fazer uma ruptura com a fase nacionalista anterior. Essa ruptura é justamente iniciada pelo contato com Gilberto Mendes, o “homem urbano e de cabeça aberta.” Tal ruptura é fundamental para as fases subsequentes, passando, a partir daí, a apropriar-se das novas tendências, ferramentas e conceitos utilizados pelos compositores representativos da música ocidental do Século XX. Os representantes dessas novas tendências foram aqueles apresentados por Gilberto Mendes nas “aulas informais” que dava a Prado – Schoenberg, Berg, Webern, Stockhausen, Boulez, Messiaen, Stravinsky. Pode-se dizer que todos esses compositores são ainda representativos enquanto “homens da cidade” em continentes desenvolvidos. Desse contato resultam os avanços à nova direcionalidade estética que o compositor tomará.

Ao definir-se ainda como “homem altamente sofisticado,” Almeida Prado conecta a sua música a uma estética vinculada à urbanidade. Devemos lembrar que a atividade dos compositores e a divulgação de

suas produções musicais geralmente estão vinculadas à formação de públicos e platéias. Igualmente, produções composicionais e suas interpretações estão ligadas às associações, grupamentos, concertos, conservatórios, seguidores e apreciadores – atividades estas altamente urbanas.

Mantida e difundida nos grandes centros da cultura musical na Europa, em escolas e conservatórios, e por professores e compositores, a música dita erudita ocidental perpassa outras localidades que aderem perfeitamente às suas influências por meio dos mecanismos da urbanidade. Enquanto indivíduo inserido num contexto social urbano, nascido no Brasil mas posto em contato com compositores significativos da Europa, o resultado e a produção composicional de Almeida Prado poderiam ser discutidos a partir deste pressuposto. Depreende-se aqui o “fenômeno do intercâmbio cultural,” o qual, segundo Nettl, pressupõe “os diversos tipos de intercâmbio e troca que constituem o grosso da história da música ocidental..., [que] poderiam ser analisados de um modo proveitoso desde uma perspectiva etnomusicológica” (Nettl 1992, 125).

3 Especificidades musicais do contexto: entrecorte teórico

Nesse sentido, o percurso criativo de Almeida Prado, por ser múltiplo e agregador, apesar da ruptura e transgressão a determinado contexto, estabelece-se num intercâmbio cultural, apropriando-se de influências em releituras e na intertextualidade. Estes procedimentos podem subsidiar a compreensão dos seus processos composicionais.

A intertextualidade é uma apropriação teórica da análise musical – e um processo extremamente presente na música moderna. Em Almeida Prado, é sintomático. É uma ferramenta não só de releitura mas uma resposta à ansiada gênese de sua nova visão estética e das preocupações e questionamentos intrínsecos à sua ruptura. Esse mecanismo de lançar mão de outros textos musicais é vital para estabelecer sua identidade. De que forma?

A releitura possibilita que os materiais sejam ditos e organizados de forma distinta, com inovações, em outros padrões e organizações, e/ou estabelecidos por semelhanças e gradações de variação. A intertextualidade abastece seu novo diálogo. A utilização de vários sistemas musicais propicia a Almeida Prado abrir leque ainda maior de opções nessa aproximação e distanciamento das referências, seja dos materiais musicais como estruturas, bem como das estéticas múltiplas de cada sistema musical. Finca os pés como compositor disposto a dar voz à sua missão de representar não só um outro tempo, outro momento, outra estética, porém sem de todo rejeitar sua base referencial, representando-os ou diluindo-os num foco desejado para o que pretende expressar. Chama a si a incumbência e o dever de um missionário, de um profeta que parece dizer que podemos renovar aquilo que faz parte do repertório anterior.

De si próprio, ele diz poder reler, colar, transformar, desmontar. Desta mesma forma apropriativa, Almeida Prado parece criar um território entre diversos sistemas musicais.

Se a intertextualidade é o mecanismo que possibilita a consulta e a citação de outro texto musical, possibilita ainda ser o termômetro que permite perceber até onde existe a transformação da referência musical de outros repertórios, compositores e épocas. É nesse sentido que Almeida Prado tem esse dialogismo nutrido de maneira farta e profunda. A utilização intertextual indica ainda a sua sólida formação quanto aos tipos anteriores de música da cultura ocidental.

Gomes Filho (2010, 61) aponta uma “polifonia das vozes” que são reconhecidamente influências para Almeida Prado.

É interessante observar que em seu memorial, Almeida Prado, ao falar sobre os estímulos que o levavam a compor quando criança, comenta que: “todas (as peças) nasciam após leituras de contos de fadas, cinema e as emoções do dia a dia de uma criança” (Prado 1985, 18). São as vozes, no sentido bakhtiniano, influenciando a sua

produção musical. Outras vozes ainda irão ressoar em sua formação musical. Inicialmente no Brasil, Dinorá de Carvalho, Camargo Guarnieri, Osvaldo Lacerda e Gilberto Mendes e posteriormente na Europa, Nadia Boulanger, Olivier Messiaen e Annette Dieudonné, estabelecendo a grande polifonia de sua trajetória musical. (Gomes Filho 2010, 61)

Para Bakhtin essas apropriações são chamadas de enunciados (Bakhtin 2000 em Schroeder & Schroeder 2011, 134). Segundo Schroeder & Schroeder (2011), entre os enunciados há um tipo de relação explícita ou implícita, que ele denomina de relação dialógica.

Trazendo essa perspectiva sobre a linguagem verbal para a música, várias questões se iluminam. Assim como na língua, podemos dizer que também aqui são as obras concretamente produzidas (os "enunciados musicais") que permitem o acesso das pessoas à fruição e compreensão das músicas. Os sistemas, as regras formais, as escolas estilísticas só são acessíveis, só tem existência por intermédio das obras concretas. Fora delas, não passam de abstrações, possibilidades virtuais que podem ou não vir a se realizarem. (Schroeder & Schroeder 2011, 134)

Schroeder & Schroeder (2011, 145) ressalva que, uma vez resguardada a proximidade de sentido, o tempo, seja existencial, físico ou mesmo o tempo histórico, não podem limitar o enunciado apropriado, no caso, por Almeida Prado, quando emprestado de outro texto. Os empréstimos, segundo o compositor, dão seguimento a parentescos com procedimentos feitos por outros compositores. Esse sentido é, segundo Schroeder & Schroeder 2011, complementado por Faraco (2009) quanto a relação dialógica dos enunciados temporalmente afastados:

Mesmo enunciados separados um do outro no tempo e no espaço e que nada sabem um do outro, se confrontados no plano do sentido, revelarão relações dialógicas. E isso em qualquer ponto do vasto universo da criação ideológica, do intercâmbio sociocultural. (Faraco 2009 em Schroeder & Schroeder 2011, 145)

Entendemos ainda que, não somente a intertextualidade pura de um texto pode ser apropriação, mas o próprio sistema musical utilizado nesse texto, se utilizado em outra época ou contexto criativo que não o original, seja uma apropriação. Nesse sentido, a análise da escrita musical possibilita demarcar a apropriação do material de outro texto musical ou outro sistema musical. Assim, o plano da escrita evidencia para o analista, os diversos sistemas, procedimentos, arrumações e técnicas. Se observarmos as estruturas de sua composição, a poética de Almeida Prado pode ser entendida a partir da proposta de Bakhtin, adequando-se perfeitamente aos seus trâmites musicais na estruturação dos materiais na composição.

Schroeder & Schroeder (2011), a partir de Bakhtin, apontam ainda detalhes desse tipo de apropriação entre enunciados de artes diferentes (musical, teatral, coreográfica, cinematográfica, pictórica, escultural, literária), e igualmente na música, entre compositores diferentes. Schroeder & Schroeder (Ibid.) exemplifica o enunciado que se dá a partir da Pintura para a Música. O arquiteto e pintor, grande amigo de Mussorgsky, Viktor Hartmann, havia falecido recentemente (1873) aos 39 anos de idade. Mussorgsky escreve, então, uma suíte para piano, *Quadros de uma Exposição* - uma homenagem a cada quadro de Hartmann exibidos numa exposição em São Petersburgo.

Mas não paramos aí. Para além da resposta de Mussorgsky a Hartmann, a própria peça de Mussorgsky inspirou novos enunciados. A orquestração da peça (originalmente escrita para piano solo) pelo compositor Maurice Ravel em 1922 configura-se numa atitude responsiva deste a Mussorgsky. Contudo foi a orquestração de Ravel que fez com que a peça fosse difundida e se tornasse uma das composições mais conhecidas daquele compositor. (Schroeder & Schroeder 2011, 145

Almeida Prado chega a apontar a “aquarela” para ilustrar a apropriação conceitual da técnica da pintura. Na entrevista concedida

por ele a Gomes Filho (2010, 61), o compositor fala sobre esse processo de apropriação como meio de vitalizar a composição.

Porque que eu utilizo esse processo? Uma das razões, que não tem nada de metafísico e nem de intelectual, é a saturação de certos mecanismos composicionais que venho usando, como por exemplo, o transtonalismo das Cartas Celestes. Começado em 74, o último volume acabei de compor agora no mês de janeiro, que é a décima sexta carta. Quer dizer, a gente é como um pintor, um pintor que pinta a óleo, quadros grandes, não é? Quadros murais, de repente ele tem necessidade de partir para a aquarela, pequenas aquarelas, rápidas, processo japonês, que você não tem retoque. A coisa mais espontânea do inconsciente é a aquarela, o óleo você retoca, faz parte da técnica, não é? Então, é um pouco assim, no momento em que fiquei cansado de certos procedimentos composicionais, usei a intertextualidade. Por exemplo, como se fosse uma caricatura, não cômica.

A única exceção cômica é o Le Lac de Come, que é o Noturno Seis. Mas não é para você tocar gargalhando e nem o público. É para as pessoas sorrirem! Isso já tinha sido feito muito bem por Eric Satie, não fui pioneiro nisso. Satie fez a Sonatina Burocrática, com aquela de Clementi, que eu também fiz de outra maneira, mas é parente. (Gomes Filho 2010, 61)

Nesse sentido, o seu processo composicional se torna bakhtiniano.

Dois enunciados alheios confrontados, que não se conhecem e toquem levemente o mesmo tema (ideia), entram inevitavelmente em relações dialógicas entre si. Eles se tocam no território do tema comum, do pensamento comum. (Bakhtin 2003 em Schroeder & Schroeder 2011, 145)

Falar de apropriações possíveis e realizáveis pode nos levar do perfil teórico-crítico à praxis das influências que um compositor recebe de seus anteriores, este mesmo compositor podendo influenciar o seu par posterior numa “rede responsiva (...) em expansão” (Schroeder

& Schroeder 2011, 146). Mesmo que, no caso de Mussorgsky, haja uma contemplação pictórica, mera audição ou aferição por um seu posterior, este fato poderá facilitar outras apropriações posteriores de seus enunciados. No caso de Mussorgsky, o componente emocional da amizade ao pintor Hartmann sedimentou a motivação inicial, que possibilitou outras protagonizações motivadoras de compositores posteriores a Mussorgsky.

4 Conjuntura da pesquisa sobre Almeida Prado: apropriações, sistemas musicais e o compositor por ele mesmo

Das apropriações de outros enunciados ocorridas em suas obras, o próprio compositor nunca se omitiu em comentar essas motivações e processos empregados, revelando facilmente esses dados quando inquirido. Para comprová-lo, podemos recorrer a parte da entrevista concedida ao pianista Carlos Yansen (2005), de teor altamente descritivo, assumindo papel de receita do processo, num passo a passo.

Eu estava nesta época, experimentando um tipo de trabalho em que utilizava, por exemplo, o esqueleto rítmico de uma sonata de Clementi e alterava as notas. Depois escolhia uma Suíte de Bach, e pedia para que um aluno observasse tudo que Bach havia feito em relação ao ritmo e fizesse uma escrita atonal, a qual eu chamava de clonagem, clonagem sonora. Desta forma, fiz uma clonagem, quer dizer, o material da sequência harmônica, que está no final do Estudo, foi escrito por mim, são acordes "Scriabinianos," colocados à minha maneira. Fiz esta sequência, no estilo de "Scriabin," sendo que os acordes são meus e onde escrevo uma marcha harmônica 6 vezes. Seleccionei o esqueleto rítmico de alguns dos Estudos, Sonatas e Prelúdios, (sendo que coloco de onde foram retirados), mas coloco os meus acordes. (Yansen 2005, 28)

O fato de Almeida Prado revelar, sem pudores, de onde busca ou quando busca seus enunciados, ou de onde faz suas apropriações, parece, neste gesto, buscar conferir autenticidade, autoridade e identidade. Assim, ao revelar sua fonte material, ou ideia que o motivou, busca demonstrar o domínio sobre seus processos criativos, evidenciando, de forma lúdica, a(s) mudança(s) e/ou reformulação(ões) do enunciado com elementos que se farão úteis nessa mutação, transformação ou variação. Como já referimos anteriormente, a possibilidade de aproximação e distanciamento do material apropriado confere ao compositor a construção de um status de autoridade demonstrado pelo grau de domínio e versatilidade necessárias para a realização destas ações; nesse sentido, esse processo e habilidades aferem a sua capacidade criativa, o seu lidar com temas anteriores, conferindo-lhe autoridade, legitimação e prestígio.

Se um instrumentista é apreciado e respeitado, ele o é pela prática de uma técnica consistente e apurada na perspectiva de uma almejada expressividade; o compositor o é pela sua originalidade e criatividade reveladas pelo domínio técnico composicional no contexto discursivo da obra. No caso de Almeida Prado, o índice de criatividade eleva-se, muitas vezes parecendo estar, em todo momento, lidando com a variação constante, inclusive aproximando-se de aspectos e procedimentos inerentes ao *Jazz*. A diferença é que, de fato, ao contrário do *Jazz*, ele escreve o que faz. Nesse sentido, a partitura é só uma fotografia, uma maneira de apreender o momento daquela performance composicional, ou seja, há sentido composicional planejado.

Na entrevista a Gomes Filho (2010, 61), ele fala, de maneira figurada, sobre estas proporções: “Quer dizer, a gente é como um pintor, um pintor que pinta a óleo, quadros grandes, não é? Quadros murais, de repente ele tem necessidade de partir para a aquarela, pequenas aquarelas, rápidas, processo japonês, que você não tem retoque.” Nesse caso, Almeida Prado está a acenar com vários tipos de música e seus modos de criação.

Como aluno do curso de Composição na Unicamp durante quatro anos, frequentei as aulas que o compositor ministrava. Em seus ensinamentos, como professor, sempre expressou essa meia ligação com o Jazz, citando termos do jargão do gênero, tais como: improvisação, *standards*, variação. Ele mesmo diz que, em determinados momentos composicionais, ele é escritor de improvisação, mas que, tão somente, anota a prescrição das possíveis variações e da improvisação.

A grande inventividade (e suas possibilidades criativas), onde a variação é inerente, confere, paradoxalmente, unidade. Toda essa criatividade e energia estão fincadas numa proposta estética que une, liga, conecta e confere amálgama às contradições. Tal organização está na música de Almeida Prado, e é, desta forma, que se faz qualificar como música do repertório moderno.

Um sistema na música do Século XX carrega paradoxos, descontinuidades, contrastes, opostos, dubiedade e outras contradições que podem ser aparentemente desestabilizadoras, mas quando essas forças, colocadas no cenário criativo e da composição, estabelecem-se como energias renovadoras que dinamizam a obra e atraem o ouvinte contemporâneo para o mundo dos timbres e das sonoridades que expressam o tempo atual. Essas forças, paradoxalmente, estabelecem a unidade. (Sant'Ana 2009, 32)

Relevante é o fato que devemos, outra vez, considerar estar essa poética presente na música do Século XX. Obviamente, todas essas forças “aparentemente desestabilizadoras” estão embrenhadas na música do compositor. Ele, ainda, em certos momentos, possibilita a ação das interferências exteriores. É nesse sentido que a intertextualidade, ou qualquer outra motivação a partir de uma ideia, ou enunciado externo, age no trâmite composicional. Uma compreensão mais ampliada consiste em se abrir canal tão sensível aos aspectos externos, que todo o conjunto de interferência exterior, junto à organização dos materiais intrínsecos, agem em unidade. Conferem, assim, caráter necessário e

vitalizante para a sua música. Desta forma, Almeida Prado aciona constantemente a sua construção formal, tornando-a, do ponto de vista da criação, uma obra aberta.

Neste sentido, exemplificamos, de maneira rápida, o caso das *Cartas Celestes*, no qual o fator 'obra aberta' é o elemento para a retomada de composições que, naquele momento, estariam dadas por acabadas pelo compositor. Prado fala da retomada das *Cartas Celestes*: "Começado em 74, o último volume acabei de compor agora no mês de janeiro, que é a décima sexta carta" (Gomes Filho 2010, 61). Tal elucidação é comprovada pela averiguação na própria tese de doutorado de Almeida Prado (1985), onde já constava como obra concluída o VI volume das *Cartas Celestes*. Veja que, já para Gomes Filho, ele afirma ter terminado a décima sexta carta deste mesmo conjunto de obras em janeiro de 2010. Outro dado relevante, nesse sentido, é que anteriormente, no trabalho de Moreira (2002, 47), há outra data a documentar o acabamento desta mesma obra: "Após a 6ª 'Carta Celeste', composta em 1982, (...) resolvi fazer colagens, claramente visíveis nos Poesilúdios."²

Do final da segunda para a terceira fase, Almeida Prado interage composicionalmente com as artes pictóricas, produzidas por autores do seu círculo social, todos de vínculo acadêmico, como dito anteriormente.

É justamente nesta década que Almeida Prado, influenciado pelos pintores da UNICAMP, Suely Pinotti, Bernardo Caro, Berenice Toledo e Fúlvia Gonçalves, iniciou suas obras explicitamente intertextuais. Na época, seus colegas artistas plásticos realizavam releituras e intervenções em obras de outros artistas. No repertório pianístico desta época, surgiram as peças: Momento nº 33, Momento nº 40 - Metamorfose de Fragmentos de "Tristan und Isolde" de Richard Wagner (1983), Noturno nº6 – Uma releitura

2 Os Poesilúdios consistem em obra igualmente feita em duas etapas - como apontado no trabalho de Rocha (2004), indicando a existência de dois cadernos, sendo o segundo caderno baseado do 6.º Poesilúdio ao 16.º Poesilúdio, composto por Prado em 1985.

Pós-Moderna do "Le Lac de Come" de Madame G. Gallos (1986).³
(Gomes Filho 2010, 64)

O dialogismo entre o exterior (contexto do autor) e todo o interior da obra, assim como as relações intrínsecas quanto à ordem de motivações psíquicas, virá a conduzir as decisões de organização composicional. Percebemos, então, que a estética pelo múltiplo de Almeida Prado é fomentada e evidenciada no plano das relações profissionais que mantém. A partir de convivência com os pintores da UNICAMP, é cada vez mais presente a utilização, por parte dele, da terminologia vinculada à pintura. Na pesquisa de Gomes Filho (2010, 68), o compositor faz menção, em entrevista, a essas figurações pictóricas: "Quadros murais, de repente ele tem necessidade de partir para a aquarela, pequenas aquarelas, rápidas, processo japonês, que você não tem retoque." Em outra obra, onde homenageia Wagner – *Momento 40*, diz: "Wagner tem uma partitura de piano, e fiz uma colagem, usando poucos elementos meus... muito poucos. É a colagem, como se recortasse um fragmento do Monet e montasse outro Monet do Monet ou do Cézanne, por exemplo" (69). Trazendo citação meramente pontual, mas de interesse a este argumento, nas *Cartas Celestes*, Almeida Prado (1985, 44), em sua tese, numa exposição analítica de sua obra, descreve "Uma estrela de incrível brilho – constelação Aquarius [...]."

Descrições, com sentido imagético, que o compositor faz na entrevista para Nadai (2007), continuam a indicar essa busca por enunciados outros que expliquem sua composição.

ALMEIDA PRADO: (...) O Primeiro Movimento é a síntese do material que irá se expandir. Você tem os clusters que são como colunas. Eles são três e sobre estes nasce o intervalo de segunda, como uma flor. A imagem que eu tive, quando estava nos Estados Unidos, foi

3 [nota do editor: Mademoiselle Giselle Galos, conhecida sob o pseudônimo de C. Galos. Foi uma pianista, compositora, conhecida principalmente por duas obras, em forma de noturno, 'Le chant du Berger' (Nocturne Op. 17) e 'Le Lac de Come' (Nocturne Op. 24).]

a de um cacto imenso. Do cacto sai à flor. São os cactos da mente.
(Nadai 2007, 112)

No parágrafo subsequente, o compositor prossegue numa tentativa de atribuição descritiva do próprio ambiente, onde as flores e os cactos assumem motivações importantes.

ALMEIDA PRADO: Você pode falar que quando Almeida Prado leu esse poema da Silvia Plath, essas árvores, representadas pelos blocos sonoros, eram cactos escuros, e que os intervalos, simbolizados pelas segundas maiores e menores, são as flores dos cactos que florescem e morrem ao amanhecer uma vez ao ano. Você deve dizer que os três blocos sonoros representam a síntese de todo o material: do cacto floresce a segunda maior e a segunda menor. São as flores intervalares, que é uma coisa poética e verdadeira. No fundo eu imaginei esta sonata uma paisagem do Arizona, uma paisagem dos desertos de cactos. É árido, é coisa do Cânion, é árido e desolado. É o poema da Silvia Plath. (Nadai 2007, 112)

As evidências que apontam às apropriações, à intertextualidade pela pintura e poesia, às buscas e utilizações de outros enunciados, como propõe Bakhtin, são, de fato, à uma determinada interferência, facilmente descritas nas suas entrevistas. A apropriação em si pode ser entendida como o deslocamento de um material, de um enunciado, que é dialógico. Em Almeida Prado, neste caso, igualmente como Bathkin propõe, o compositor estabelece o diálogo ao se apropriar de material de outro compositor, ou outra arte, ou outro meio, continuando, assim, a estabelecer-se numa rede responsiva crescente na sua atuação como (re)criador.

No entanto, o que queremos ainda destacar é que nessa apropriação há um efeito de deslocamento sobre o que é apreendido do anterior, ou do tempo anterior, no sentido proposto por Sant'Anna (2003), ao citar dois mecanismos (deslocamento e condensação) presentes nos sonhos na teoria Freudiana.

É comum sonharmos com uma imagem no lugar de outra. Devido à censura e ao recalque, não suportando sonhar diretamente com uma determinada figura, sonhamos com outra no seu lugar, mas que tem as mesmas virtualidades da primeira ou, às vezes, até o seu sentido oposto. (Sant'Anna 2003,108)

Para Sant'Anna, o deslocamento não se esgota em si. "Ele esconde uma eliminação, um recalque, uma contestação e até negação do outro" (Ibid.). Em Almeida Prado, esse deslocamento vem de um espaço de tempo e de história anterior, uma outra época, outro compositor, outro campo artístico; aparece com um sentido de 'transformado', cuja intenção não é recuperar fielmente. Penso que, em Almeida Prado, haja uma proposta do 'diferente' em relação à referência anterior. É utilização que visa transformar/deslocar o apreendido, que será alongado, encurtado ou tomado por inteiro. Em certo sentido, como o deslocamento do enunciado anterior não poderá vir de forma original, ele virá ocultado, virá com omissões, e é, nesse momento, que Almeida Prado atinge um patamar que lhe vincula à estética moderna. Dessa forma, quando o enunciado anterior é trazido para a sua obra, ao ser transformado e processado, ele não é mais como o primeiro, torna-se outro no lugar do primeiro, o primeiro não existindo mais. Assim, Sant'Anna explica:

Quando isto ocorre, no caso do deslocamento, ao mesmo tempo que estou trazendo uma determinada imagem, estou ocultando uma outra. Por que a oculto? Por que tenho que disfarçar? Eis uma questão que o analista e analisando terão que entender e explicar. (Sant'Anna 2003, 108)

O aspecto que confere boa consecução ao seu procedimento composicional é o fato de não estar, necessariamente, subordinado a um sistema musical único, mas a vários deles. Sendo assim, musicalmente, pode se vincular a vários repertórios em diversas situações. As apropriações acontecendo com ou sem preparação. E não somente a preparação entendida como tonal, mas qualquer preparação convencionada a al-

gum sistema musical, qualquer ruptura, sobreposição, quebra de expectativa e/ou uso sobreposto de vários sistemas musicais. Em Almeida Prado, a arte de transformar, deslocar, reciclar, renovar, contrastar, indefinir habita numa poética do entreposto. 'Entre' sistemas. Quando quer, tem a liberdade de passar para um sistema puro, só podendo fazê-lo por meio de sistemas sobrepostos, e/ou, mais ainda, nos limites desses sistemas, espaço o qual denomino 'entreposto dos sistemas'.

O autor diz que as "Cartas Celestes" está entre o sistema tonal e entre o sistema atonal, esse estar 'entre' ocupa uma lacuna que é chamada de "novo sistema." É nesse espaço 'entre' que o compositor diz atuar criando um 'modus' de composição. Um "novo sistema" que se apodera de uma indefinição, um espaço justamente 'entre' o tonal e o atonal, mas que salienta o 'trânsito' que pratica entre tais sistemas. (Sant'Ana 2009, 2)

Quanto aos sistemas tonal e atonal/serial, Almeida Prado diz que o "seu discurso como compositor não é tonal - Beethoven e nem serial - Schoenberg. Ele diz: "uma fusão desses dois sistemas" [...] Esse estar no "novo sistema" [...] "trabalha com mecanismos intervalares e não se subordina às regras de qualquer sistema." (Nadai 2007, 25)

Almeida Prado declara que o transtonalismo prevê a combinação dos materiais que vem da lógica do sistema das ressonâncias. As estruturas sonoras são expandidas pela utilização de procedimentos e técnicas que são oriundos dos outros sistemas. Assim todo proceder, como os materiais musicais que são aglutinados ao transtonalismo. Essa associação de processos cumpre a exigência do novo sistema que é "entre" e que é esse espaço, um terreno hábil para o trânsito e combinação fluente dessas regras e normativas; a fusão ou gradação das normativas determinam novas cores, mas mútua coexistência desses sistemas. O resultado é um grande alcance composicional por ampla mutação, variabilidade e multiplicidade. (Sant'Ana 2009, 3)

Retornando ao fato da sua admissão sobre a 'paternidade' das origens interseccionadas de suas obras (quando há apropriação), ou das suas

motivações e influências, o fato de Almeida Prado não ocultá-las contraria aquilo que Sant'Anna (2003) afirma ocorrer com as tendências futuristas que urgem negar a paternidade ou ligações com enunciados anteriores.

[...] com intensificação depois no futurismo, instalou-se a cultura do deslocamento, ou seja, da imperiosa ruptura revolucionária com o movimento anterior. Cada nova geração, nova escola, novo artista passou a ter uma necessidade de negar a paternidade, compulsão de exercer um parricídio estético, um canibalismo, para ocupar com o seu corpus artístico o lugar dos antepassados. Neste sentido, seria importante estudar a antropofagia oswaldiana (cuja origem é francesa) também como um sintoma de época e não como uma contribuição ufanista acima de qualquer crítica. (Sant'Anna 2003, 108)

De maneira peculiar, o compositor não esconde suas apropriações (quando o faz), e, ao discorrer sobre essa questão, não parece nele existir tal temeridade ou característica como apontada por Sant'Anna.

Por último em nossas considerações, ocorre outra questão a que Sant'Anna faz também menção, que é o aspecto 'antropofágico'. Curiosamente, quando o compositor diz a Vasconcelos que: "[...] Guarnieri foi meu professor cinco anos e ele me deu o artesanato sonoro nacionalista de acordo com a ótica pós Mario de Andrade," aqui, além do artesanato sonoro, nessa fase Almeida Prado adquire o elemento metodológico mais importante, a capacidade antropofágica – ou seja, toda essa capacidade de deglutição, processo que engloba e é altamente inerente a Almeida Prado, na sua grande habilidade no processamento de apropriações. Para o compositor, tudo – tanto a música brasileira, como sua própria música, a música européia, quanto todas as motivações e enunciados de outras artes – pode, em sua concepção, ser assimilado, englobado, aglutinado e utilizado em sua composição. O germe dessa visão e mecanismo está nessa primeira fase nacionalista.

Falando de Guarnieri, Almeida reitera: que "[...] ele era totalmente avesso a qualquer caminho dodecafônico, serial, atonal. Ele era contra.

Agora, aos vinte anos, eu tinha necessidade de conhecer o outro lado e não compor uma música de 1890" (Vasconcelos 2007). Podemos aqui inferir que Almeida Prado de maneira consciente, ou mesmo como característica desenvolvida ao longo das fases subseqüentes, procede a uma conservação de um mecanismo estético provindo ou adquirido na sua primeira fase nacionalista (ou marioandradeana), na preservação de um *modus operandi*. Nesse sentido, Almeida Prado rompia com o ufanismo nacionalista de fazer música e com as regras que preservavam o tonalismo e modalismo, que o mantinha preso a sistemas musicais representativos da "música de 1890." Justifica-se porque era um "homem urbano," e desta forma, a simples manutenção desse modalismo/tonalismo não exprimia seus anseios expressivos composicionais.

5 Considerações finais

Para aqueles que puderam conversar com Almeida Prado, entrevistá-lo, ou serem seus alunos de composição e piano, verificaram que sua personalidade e seu ímpeto artístico musical era tão profundo, audacioso e criativo, que, de fato, os ideais estéticos do nacionalismo não poderiam mantê-lo como um adepto, defensor ou utilizador do mesmo. Em contrapartida, é fundamental reconhecer que o compositor manteve, a partir da primeira fase nacionalista, a maneira antropofágica de processar e deglutir os materiais advindos do seu e de outros contextos. Portanto, se a sua ruptura se dá em justaposição ao tonalismo da fase nacionalista, mantém-se o método aglutinador e assimilativo dessa primeira fase, evidenciado pela sua "[...] necessidade de conhecer o outro lado e não compor uma música de 1890."

Recorrer à análise contextual dos aspectos sócio-culturais de Almeida Prado, sem desconsiderar outras influências anteriores e posteriores, torna-se relevante para o entendimento das ditas fases Pós-Tonal, Síntese e Pós-Moderna. Portanto, o contato e a 'orientação informal' de Gilberto Mendes a Almeida Prado foi um elemento impulsionador provocador de novos direcionamentos enquanto respostas às inquie-

tações do compositor, intensificadas ao final da fase *marioandradeana*. Desta forma, podemos apontar três elementos contextuais capitais, que corroboraram na ruptura de Almeida Prado em sua primeira fase *marioandradeana*, no tocante à proposta estética nacionalista, quais sejam, a sua intrínseca urbanidade, inquietação estética e o contato com Gilberto Mendes. Compositores da primeira metade do Século XX servem como referenciais que provocam e lançam, diante do compositor, outros possíveis caminhos. Desta forma, podemos identificar o gene da ruptura a partir do qual passa a fazer uso de diversos sistemas musicais – tonalismo, modalismo, atonalismo, serialismo e o seu trans-tonalismo. O compositor vem a denominar todo esse processo convivamente de “ecletismo total,” dando assim estabilidade, sentido e corpo à sua poética composicional.

Referências

Duprat, Régis. “Linguagem musical e criação.” *Brasiliiana - Revista da Academia Brasileira de Música*, No. 19 (jan. 2005):12-21.

Krebs, Alzira Pereira. *Legislação Urbana e (Des)Construção da Urbanidade: Uma Análise Observacional dos Efeitos das Leis Municipais na Perspectiva de um Técnico*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2002.

Faraco, Carlos Alberto. *Linguagem e diálogo: as ideias linguísticas do Círculo de Bakhtin*. São Paulo: Parábola Editorial, 2009.

Gomes Filho, Tarcísio. *A prática intertextual em peças para piano de Almeida Prado: elementos de análise para construção da performance*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2010.

Moreira, Adriana Lopes da Cunha. *A poética nos 16 Poesilúdios para piano de Almeida Prado: análise musical*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2002.

Nadai, Robson Alexandre de. *Sonata para trombone e piano de Almeida Prado: Uma análise interpretativa*. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 2007.

Nettl, Bruno. "Recent directions in Ethnomusicology." In *Ethnomusicology: An Introduction*, H.P. Myers (ed.), 375-399. London: McMillan Press, 1992.

Nogueira, Ilza. "A Investigação teórica da música atonal e serial: uma apreciação panorâmica...." In *Anais da ANPPOM*. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) (1998): 49-56.

Prado, José Antonio R. de Almeida. *Cartas Celestes: uma uranografia sonora geradora de novos processos composicionais*. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1985.

Rocha, Júnia Canton. "Entrevista com o compositor Almeida Prado sobre sua coleção de Poesilúdios para piano solo." *Per Musi*, No. 11 (jan - jun, 2005): 130-136.

Salles, Paulo de Tarso Camargo Cambraia. "Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e um estudo de caso sobre a música brasileira nos anos de 1970 e 1980." Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), 2002.

Sant'ana, Edson Hansen. "Sistemas Musicais em Almeida Prado: nas fases Síntese e Moderna." In *III Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto*. Ribeirão Preto: Universidade de São Paulo 2009a.

_____. *Expressividade intervalar nos Poesilúdios de Almeida Prado*. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília (UnB), 2009b.

Sant'anna, Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro: Vieiras & Lent, 2003.

Schroeder, Silvia C. N. e Jorge L. Schroeder. "Música como discurso: uma perspectiva a partir da filosofia do círculo de Bakhtin." *Música em Perspectiva* v.4 n.2 (set 2011): 127-153.

Vasconcelos, Ana Lúcia (17/6/2007). *Almeida Prado - música acima das referências*. Disponível em <<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2512>>. Acesso em 04 de maio de 2008, 14:06:07.